

O RAZVREDNOTENJU NEKATERIH VREDNOT

I.

Sinkroničnost naših in svetovnih literarnoumetniških dejanj postaja v nekaterih letošnjih javnih razmišljanjih o naši literarni preteklosti kriterij, s katerim lahko pravilno vrednotimo to preteklost in govorimo o vzponih in upadih na tem področju slovenskega kulturnega življenja. Naša literarno-umetniška preteklost kaže po tem kriteriju tri vzpone in dve inkubaciji. Trikrat — za Prešerna, Cankarja in Podbevška — se je slovenski umetnik zagnal do svetovne ravni, dvakrat pa — za Levstikovih estetskih nazorov in v drugem desetletju po prvi svetovni vojni, ko so le-ti še enkrat zmagali — je obtičal v ozkem domačijstvu. Kadar je slovenski besedni umetnik ločil svojo ustvarjalno pot od svetovne, ni bil le idejno in formalno umetniško ozek, domačijski, v drugi inkubacijski dobi tradicionalen, temveč je bil tudi kot sooblikovalec človeškega individualnega in nacionalno družbenega življenja manj uspešen, čeprav govorimo o njem sicer še kot o »potentnem talentu«. Edino ob Prešernu in Cankarju moremo govoriti tudi o umetnikovem konfrontu z domačim Avgijevim hlevom, ki je bil poln laži, ozkogrudnosti in moralne neiskrenosti. Pri Cankarju še toliko lažje, ker se je vse to »smetje nakopičilo v dobi inkubacije predhodnega domačijstva«. Takšen je torej obraz naše literarne preteklosti, takšna da je njena dialektika.

O tej dvojnosti naše literature v preteklosti razpravlja zlasti Vladimir Bartol v letošnji januarski številki zagrebške revije za književnost in umetnost Republika. Bartol nahaja v slovenski literaturi že omenjene tri vzpone in še realizacijo Prešernovega duha v naši narodnoosvobodilni vojni, med njimi pa dva inkubacijska intervala, ki ju karakterizirata domačijstvo in ozkost v idejno umetniških nazorih ter zaprtost pred vnanjim svetom. Idejni in umetniško estetski rezultat teh inkubacij je domačijski realizem. Ta klasifikacija naše literarne preteklosti bi si morebiti ne zaslužila pripomb, če bi avtor ostal zgolj pri ugotovitvi, da je bil slovenski besedni umetnik v nekaterih dobah bližji evropskemu istodobnemu načinu pisanja, v drugih pa se njegova ustvarjalna metoda ni skladala z istodobno evropsko. Ker pa sta mu svetovljanstvo in domačijstvo tudi že vrednostna pojma, in to ne le v umetniškem, temveč — kakor dokazuje pripomba o funkciji Prešerna in Levstika v času narodnoosvobodilne vojne — tudi v nacionalnem smislu, hočem pregledati stvarno vrednost sodb, ki so nastale v mehanizmu teh dveh pojmov.

Bartolov članek »Slovenska književnost in njena dialektika« vsebuje poleg pozitivnih prvin naslednje tri negativne:

1. Formalistično uporabo dialektike.
2. Precejšnjo potlačitev Levstika, ki da je po Kopitarju teoretično poglabil domačijstvo v naši literaturi; glede njunih idejnoumetniških nazorov najdemo enačbo: Levstik-Kopitar.
3. Silovit poudarek na Podbevšku, ki da je sprožil s svojim ekspresionizmom literarno gibanje, ki predstavlja »najnaprednejšo dobo dotedanjega slovenskega ustvarjanja«.

Bartol govori o dialektiki v naši literaturi. Le-ta pa se pri njem uveljavlja kot bolj ali manj mehanično menjavanje oznak svetovljanstvo in domačijstvo. Stvarni dialektiki naše literature kot individualnega duhovno umetniškega odraza vsakokratnih razmer slovenske družbe in slovenskega človeka, njeni organski rasti na podlagi našega nacionalnega življenja avtor ne išče dovolj vzrokov in ne bistvenih zakonov njenemu gibanju. Merili svetovljanstvo in domačijstvo sta tako le shemi s tem dodatkom, da je zapisan pred domačijstvo predznak ozkosti, regionalnosti, skratka manjvrednosti, medtem ko spremljajo svetovljanstvo superlativi. Da Bartolov članek ne vsebuje stvarne dialektike naše literature, trdim še zato, ker govori pretežno o revolucijah in inkubacijah v izraznih načinih naše literature, le redko pa o revolucijah in inkubacijah njenih odgovorov na vprašanja človeka in družbe, v kateri je zrasla. Ko pa se po Prešernu in Cankarju le mimogrede še tretjič ozre tudi na ta problem, zapisuje krivično sodbo. Trdi namreč, da so slovenski umetniki, ki so sprva prisegli na Podbevškovo ekspresionistično smer, ob odporu slovenske javnosti umolknili (Podbevšek), odšli v tujino (Pilon), zavzeli realistično smer (brata Kralja), se znašli v norišnici (Kogoj), se predali boemstvu ali pa se pomirili s stvarnostjo. Res? Kdo, prosim? Bevk, Seliškar, Klopčič, Vodušek in Jarc? Saj so bili le-ti, kot jih sam navaja, tudi nekaj časa ekspresionisti! Pa so se res pomirili s stvarnostjo zadnjih tridesetih let? In ker so vsi ti zapustili ekspresionizem in se eni popolnoma, drugi manj vključili v slovenski realizem tridesetih let, so se s tem tudi že »pomirili« s stvarnostjo, postali so ozki domačijci in pasivni zapisovalci svojih in tegob in radosti slovenskega človeka! Vsa ta Bartolova »dialektika« kaže, da s filozofskim pozitivizmom in z golo fenomenologijo ne bomo mogli zamenjati dialektike niti v Heglovi, še manj pa v Marxovi aplikaciji te spoznavne metode.

Avtor članka trdi o Levstiku, da je bil v literarno-estetskem pogledu pristaš in nadaljevalec Kopitarjeve teze, dasi je bil, kakor nadaljuje, tudi toliko esteta, da je mogel v znatni meri pravilno oceniti veličino Prešerna v primeri z bombastičnim Koseskim. Mimogrede naj omenim, da je sodba o njuni tovrstni skladnosti odjeknila tudi že v članku »Odnos do preteklosti«, ki ga je objavil Herbert Grün v letošnji junijski številki Novih obzorij, čeprav Levstikovo ime tu ni omenjeno. Glasi se: »Kopitarjev izjalovljeni idealistični poskus umetne rustikalizacije slovenske književnosti — in to v pričo Čopa in Prešerna! — je prapodoba vseh kasnejših obskurantskih teženj po usmerjanju literature v nenaturne struge. Toda mar je Kopitarjev zgodovinski polom katerega koli njegovih naslednikov izmodroval?« Ker je Bartol postavil enačbo Levstik-Kopitar, Grün pa jo je očitvidno sprejel, smatram, da mu je rustikalizem približno to, kar je Bartolu domačijjski realizem.

Kopitarjevo zmotno naziranje o umetnem pesništvu je danes zgodovinsko dejstvo. Ali glede Levstikovega estetskega nazora pa resnice ni tam, kjer jo je našel Bartol, t. j. v omenjeni enačbi. Da Levstikov estetski nazor divergira s Kopitarjevim, naj potrdi naslednje razmišljanje o njem.

Osnovna napaka se je vrinila v Bartolovo razmišljanje takoj v začetku, tam, kjer opozori na Kopitarjevo tezo in Čopovo antitezo, le-te, t. j. antiteze pa povsem pravilno ne razloži. Zato je tezo in antitezo tudi zakoličil kot statični strugi, po katerih se od tu dalje preliva slovenska književna umetnost z daj nizko kot domačijjski realizem, z daj v enaki višini z evropsko.

Kako je pravzaprav s Kopitarjevo tezo in Čopovo antitezo?

Čop je takole zavrnil Kopitarjev nazor o tem, kako naj ustvarja umetni pesnik: »Zdi se mi tudi, da ni svetovati, naj bi neposredno posnemali ljudsko poezijo, ki je neprisiljen, naraven in nezavestno porojen izliv. Če naj jo ustvarjamo zavestno in namenoma, se bo rodila samo prisiljenost.« (Čop Kopitarju 16. maja 1850.) Očitno je, da se bori Čop za svobodno umetniškovo izpoved in zoper suženjsko posnemanje oblike in duha narodne pesmi, skratka želi utreti pravico in prosto pot umetniškovi originalnosti. Kakor citira Bartol, zavrača Čop Kopitarja in Šafařika še zato, ker njun program upošteva le kmeta. In kakor je razvidno iz Vrazovega pisma Muršču, trdi Prešeren, »da je naše (Vrazovo, Murščevo i. dr.) pisanje za proste ljudi — navadno pretvarjanje (affectation), da v njem ni življenja... »Kako praviš, Vraz? Vaše pisanje za proste ljudi je brez življenja? Kako pa je z jezikom in slogom tega pisanja, seveda ne samo Vrazovega in Murščevega? Ko govori Čop o oceni Kranjske Čbelice, ki jo je napisal Čelakovsky, ugotavlja, da Slovenci še nimajo olikanega sloga, v katerem bi si izobraženci mogli dopisovati in nadaljuje: »Pri nas pa ne smatrajo nekateri tega niti za potrebno; njim se zdi opravljeno že vse, če kmečko govorico, kakršna je, čim natančneje prenesejo v knjigo. Zato rabijo v svojih spisih izraze in rečenice, ob katerih se spotika celo zdravi čut kmeta samega, ker pogreša izraza, ki bi bil dostojanstvu predmeta primeren. Seveda kmet ne ve, kaj višji slog prav za prav je, a vendar čuti, da je potreben, kadar ga predmet zahteva. Naj mu dajo kaj boljšega kot nemškovalne rečenice starejših kranjskih pisateljev in gola slovniška in slovarska umetničenja nekaterih novejših, pa ne bo njegovo priznanje izostalo.« Tej jezikovni in slogovni rovtarščini v naši takratni knjigi se Kopitar ni uprl, pač pa je vztrajal pri načelu posnemanja. Posnemanje pa ni moglo roditi ne umetne pesmi, ne umetne proze, kajti, kakor meni Čop, kmečka govorica sama po sebi še ni slog. Čop ne odreka kmetu zdravega čuta za predmetu primeren in lep izraz, odreka pa ga sodobnim pisunom in raznim teoretikom rovtarščine. Kam je pripeljala pot slovensko pisateljjevanje od stališča, ki ga graja Prešeren v Novi pisariji in Čop v pravkar navedenih vrsticah, nam plastično ponazarja kompleks Levstikovih jezikovnih in estetskih nazorov, vsa njegova literarna kritika v 50-ih in 60-ih letih. Bartol bi pač moral vedeti, da je Levstik načelno zavračal posnemanje, tudi posnemanje narodne poezije in je zahteval popolno izvirnost umetniškega dela, ali vsaj izvirnost pri obdelavi nekega tradicionalnega motiva ali kake latentne pesniške snovi (n. pr. erotike). (Glej: Levstik-Pegam in Lambergar, Zbrano delo V, str. 50 i. d.) Če vzporedimo to Levstikovo stališče do posnemanja narodne pesmi s Kopitarjevim in Čopovim, razvidimo, da sta si Kopitar in Levstik tuja. Še bolj pa je Levstik v umetniški teoriji samostojen in na Slovenskem nov v svojem eseju Popotovanje iz Litije do Čateža. Bistva Levstikovega literarno teoretičnega naziranja v tem spisu ne vidim tam, kjer govori o snoveh za bodočo slovensko povest, dramo in roman, temveč v mislih, kakor jih bom citiral.

»Marsikdo večkrat zavpije med nami: za ljudstvo! za ljudstvo! Ali vprašam: koliko je prav za prav pisanih knjig za slovensko ljudstvo?« Ta Levstikova kritična opazka nedvomno ni naperjena zoper Prešerna, pač pa zoper tisto za ljudstvo pisano literaturo, ki jo je grajal že Čop in ki so jo za gospodovanje Bleiweisovega okusa in njegove utilitaristično vzgojne književne politike pomnoževali Malavašič in drugi s prevodi neumetniške vaške povesti

(predvsem nemške), med domačini pa kričač Koseski in njegovi posnemovalci. Bleiweisovi obskurantski sodbi o »lahkonožni beletristiki« zoperstavi Levstik zahtevo po slovenski izvirni umetniški prozi. Razmišljujoč o tem, kako vcepiti slovenskemu potencialnemu bralcu interes za branje umetniško pristne literature, pravi: »Kaže nam vse to, da bi jako ustregel, kdor bi znal resnico zavijati v prijetne šale. S tacim pisanjem bi se ljudstvo naj laže budilo, naj laže bi se mu dajalo veselje do knjig. Se ve, da bi se moralo pisati v domači besedi, v domačih mislih, na podlagi domačega življenja, da bi Slovenec vidil Slovenca v knjigi, kakor vidi svoj obraz v ogledalu.«

Ali je v tem odlomku izraženo načelo posnemanja ali utilitaristično književno naziranje ali morebiti ozko domačijsko ali pa morda še kaj več? Ali je Prešernovo delo tam, kjer obravnava probleme slovenstva, zelo daleč od zadnje misli tega citata? »Morda bi ne bilo odveč,« nadaljuje Levstik, »ako se opomni pri tej priložnosti, da mi naj bi povesti ne skladali kakor imajo navado vse duhovne hrane uže presiti Francozje, pa tudi Nemci z njimi. Junak naj dela in misli; njegovo dejanje naj ga znači. Gotovo ni glavna reč, kako mu je nos urezan, kakovo ruto je del za vrat, koliko las ima v brkah; kolikokrat se oddahne in odrgne čevlje, preden prime za kljuko pri durih. Prvo je značaj in znanje človeškega srca, in pa, kako se zgodba zaplete in razdrása. Ogibali naj bi se tudi silo obširnega popisovanja krajev še tako lepih, ako ni potrebno in v pravo mesto postavljeno. Mislil bi, da je vsacemu umetniku človek prva reč; vse drugo ima le toliko veljave, kolikor je dobi po njem. Pesmi srbskega naroda nas bi naj učile, kako se popisuje.« (Vse podčrtal Z. F.)

Pesmi srbskega naroda — ali ni to Kopitar redivivus? Na srečo — ne! Gotovo, Levstik ima v mislih slovensko ljudstvo, ko zapisuje ta svoj literarno teoretični credo, če hočete — kmečko ljudstvo, kajti gospoda mu je glede obvladanja slovenščine v glavnem kilava. Toda očitati mu zaradi tega domačijsko ozkost, je nesmisel, kakor je nesmisel imeti ga za nadaljevalca Kopitarjeve teze. Danes ni več nobenega dvoma o tem, da je Levstik prinesel svoje literarno estetske nazore iz Evrope, največ od Lessinga. Iz njegovega Popotovanja je možno dovolj razločno razbrati, da ne odgovarja samo na vprašanje, kaj in za koga se naj piše, temveč da je težišče njegovega razmišljanja na vprašanju, kako se naj piše. Ta kako pa se bistveno loči od Kopitarjevega. Levstik namreč nikjer ne priporoča imitiranja domače ali srbske narodne pesmi, pač pa le-to stavlja za zgled, kako zgoščeno in plastično je treba popisovati in kako se je treba varovati pred golo deskripcijo kakega Eugena Suea.

Levstikova zahteva, da bodi slovenska umetniška proza pisana tako, da bo videl Slovenec Slovenca v knjigi kakor svoj obraz v ogledalu, ni domovinsko ozka, ne estetsko amuzična, najmanj pa takšna, da bi mogla povzročiti inkubacijo slovenske literature. Poudarek na nacionalnem terminu nas ne sme razočarati. Levstik je le nekoliko drugače izrazil tisto načelo leposlovnega realizma, ki je bilo ustvarjalni imperativ svetovnih klasikov, kot so Shakespeare, Gogolj, Stendhal, Balzac in drugi. Njegova literarno teoretična izpoved, kakršna je tu, tedaj ni klic po domačijstvu in rustikalizaciji slovenske literature, pač pa je zahteva po realizmu, po psihološkem in kritičnem realizmu. O tem deloma priča tudi njegova kritika Jurčičevega Desetega brata. In ko govori še o tem, da se je treba učiti »jezika in ljudstva«, ne ponavlja Kopitar-

jeve teze, pač pa pove glede jezika isto misel kot v spisu Napake slovenskega pisanja, obenem pa izpoveduje tisti postulat, brez katerega ni in ne more biti nobene velike prozne umetnine: poznanje človeka. »Prvo je značaj in znanje človeškega srca«, drugo, za umetniško dejanje prvemu enakovredno in pomembno pa »kako se zgodba zaplete in razdrása«. Spoznaj človeka in zakone umetniškega oblikovanja, potem šele ustvarjaj! To je Levstik. Zato njegova zahteva: »Čas je, da bi se iz ljudstva zajemalo bolj kakor do zdaj« ni volja po nekem toplém domačijstvu, temveč samo zgodovinsko in idejno umetniško pomembna preorientacija naše literature, ki se je pogrezala v slepo ulico, odkar je Prešeren moral zapisati trpke besede: »Moje ime je v slovenski literaturi pokopano.«

Levstik, ta utrjevalec Kopitarjeve teze in njen prvi praktični udejevitelj, je torej začetnik prve dolge inkubacijske dobe v naši literaturi? Fenomen te inkubacije je Krjavelj s svojo šalo in deseti brat s čevlji čez ramo. Jurčiča je skušal Stritar rešiti iz spon domačijstva, toda Levstik ga je povlekel nazaj in mu naročil, naj opiše slovenskega kmeta. Stritar je prebolel svojega Zorina in ga preklical z Gospodom Mirodolskim. Da, njemu je manjkala originalnost, ta prva lastnost velikega umetnika. Poslušali so ga Cimpermani in Funtki, iz njih pa se je norčeval Kette, ker so bili manjši od svojega učitelja. Toda ali je učitelj literarne teorije kriv za nedela svojih učencev? Ali je Levstik zakrivil kodrovščino v naši literaturi te »inkubacijske« dobe? In obratno: Ali je Prešeren zato velika duhovna in umetniška sila, ker je imel za prijatelja Čopa, Goethe zato, ker je drugoval s pesnikom in estetikom Schillerjem in ker je živel in pisal za njunih mladostnih let Lessing? Malo ali pa nič uspešno je razmišljati o tem, zakaj ni Prešeren napisal kakega proznega dela iz sodobnega ali iz zgodovinskega življenja. Smemo pa verjeti, da vzrok temu ni Čopovo literarno teoretično stališče. Zato: da so umetniški talenti različni in različno močni, v to verjamem. Ne verjamem pa v shemi domačijstvo in svetovljanstvo, najmanj pa v kak minus pred domačijstvom. V tem me utrjujejo med tujimi Reymont, Šolohov, Hamsun, med slovenskimi pisatelji pa Voranc, Kranjec, Bevk, Kosmač in drugi, ki so v pogledu obravnavanja človeških lastnosti prav toliko svetovljani, kolikor so domačijci.

Naravnost boleča in zelo krivična pa postane Levstikova podoba v Bartolovem članku tam, kjer docela nekritično sprejme tisti vzklik o njem, ki ga je zapisal slovenski kolaboracionist v uvodu medvojne izdaje Martina Krpana. V tem uvodu je namreč zapisano: »Več Levstika!« Za kolaboracionista je to geslo pomenilo toliko kot več pripravljenosti za nacionalno ponižnost in eo ipso za hlapčevanje. Bartol zoperstavlja smislu tega vzklika Prijateljevo željo: »... da bi namreč vsaj sedaj zasijala Slovencem ljubka domača in obenem svetovno zvišena, mila in svobodna zvezda Prešernovega duha! Kajti šele takrat, ko se bo to zgodilo, bomo mogli reči, da nismo več Kopitarjev in Bleiweissov, temveč Čopov in Prešernov rod...« Temu sledi Bartolova razlaga omenjenega vzklika: »Gotovo so nam ljube besede o povezanosti z zemljo, z mrtvimi očeti in dedi, z našo tradicijo. Ali v tem usodnem času (osvobodilne vojne) je ta vzklik (»Več Levstika!«) pomenil, da se naj pokorimo svoji usodi, da se izločimo od splošnega osvobodilnega boja, da se pomirimo z usodo skromnega in pobožnega kmečkega narodiča, ki marljivo orje svojo zemljo, čita cerkvene knjige in ob kozarcu vina zna zapeti nekoliko ljubkih narodnih pesmic.«

Tako!

Prepričan sem, da je nacionalno politična podoba Levstika popolnoma skrivenčena, saj je mož *mutatis mutandis* izenačen s Costo, s črnožoltim Bleiweisom in z avstrofilom Kopitarjem. Lepa pesem je to, toda prav toliko, kolikor je »lepa«, je tudi krivična. Čudim se slovenskemu književniku, da sredi XX. stoletja tako presoja Levstikovo nacionalno-politično usmerjenost in delo ter njegovo demokratično svobodoljubno miselnost. Logična misel nas na podlagi take sodbe privede še do takšnega poraznega zaključka: domačijska literarna koncepcija se je znašla v objemu z nacionalno-politično indiferentnostjo in je tako domačijski realizem zaradi svoje ozkosti v pogledu boja za nacionalni obstanek sterilen.

Po ustvarjalnem vzponu Podbevškove dobe se je naša literatura spet zaprla pred svetovnimi smermi, večina slovenskih pisateljev se je vračala in vrnila med ljudi, kjer se je rodila in preživela svojo mladost. Ponovno je zmagala Levstikova literarno teoretična koncepcija, tedaj domačijski realizem. To trdi seveda Bartol s svojo »dialektiko«. Toda ali je res, da slovenski pisatelj te dobe nima nič skupnega s sodobno Evropo? Ali morebiti ni moderen zato, ker ga niso ogreli Sartre, Mauriac in razni freudisti? Dejstvom na ljubo moramo priznati, da umetniška dejanja te dobe kvalitetno niso padla. Glede naziranja svetovljanstvo-domačijstvo se je zgodil celo čuden paradoks. Zgodilo se je namreč, da je naša kulturna javnost napeto prisluhnila umetniško sugestivni in pretresljivi podobi Vorančevega človeka-proletarca, ki se bori s požiralnikom nekje na pobočju koroških planin, in da je »prekmurski« človek, poln trpkega hrepenenja po sreči in poln vere, da življenje nekoč mora biti lepše, podobno učinkoval.

Ali kljub temu je bila doba, ki jo je ustvaril Podbevšek, vse drugačna, pomembnejša. To že iz enostavnega razloga, ker je bila umetniško ideološko revolucionarna in srednjeevropsko sodobna. Toda ali je bil Podbevšek, ali je bil slovenski ekspresionizem (razen Kosovela, kolikor je bil tudi več kot samo ekspresionist!) takšno živo, udarno »srce v sredini«, kakor so bili Prešeren, Levstik, del slovenske »moderne« in del našega realizma v pesmi in prozi zadnjih tridesetih let? Večji del slovenskega ekspresionizma, zlasti religiozni ekspresionizem ni odgovoril na vprašanja slovenskega večinskega človeka, pač pa je kljub drugačnemu hotenju le izraz subjektivne psihofizične razklanosti poedincev, ki so hoteli rešiti človeka z nekakšnim abstraktnim, poduhovljenim bratstvom in sestrstvom. Da je ekspresionizem poln formalnih novosti, zlasti abstraktne metaforike, ni atribut, zaradi katerega bi si s Podbevškom na čelu zaslužil tako visoko oceno. Religiozni ekspresionizem se je moral podati, kakor hitro je začutil in spoznal, da je izgubil stik s slovenskim človekom, z njegovo psihično in socialno problematiko. Zato je Jarc zapustil nazor, po katerem nas naj umetnost pasivizira, raztelesi, odvzame voljo in naš jaz, zapustil je Vergerija in odšel v življenje, kakor se mu je v zbirki Zemlja skušal približati tudi Kocbek. Naša literatura tridesetih let pa se je napolnila z življenjem slovenskega človeka, z vsemi njegovimi tegobami in majhnimi radostmi in nam izoblikovala obraz individualne in kolektivne kmetске, v manjši meri tudi malomeščanske psihe. Ne Podbevšek ne Jarc in ne noben drug: edino Kosovel je tisti, po katerem bo morala dobiti doba prvega desetletja med vojnama svoje ime, čeprav ga Bartol niti ne omenja. In je tudi tisti, ki je povezal prvo desetletje med vojnama s tradicijo Prešerna, Levstika in Cankarja.

Ne domačijstvo in ne svetovljanstvo, temveč človečnost umetnine same, poedine umetnine, njena moč estetskega in etično-socialnega dviganja in izpopolnjevanja človeka: to je, mislim, bistveno, kar določa njeno vrednost.

II.

Grünov članek Odnos do preteklosti vsebuje med drugim tudi kritične pripombe, namenjene sodobni slovenski literarni zgodovini. Le-tej poskuša teoretično in ob sodobnem vzgledu dokazati, da se bo rešila iz »katastrofalne situacije« ali mrtvila le tedaj, če bo presegla Prijateljstvo pozitivistično (?) metodo in jo dopolnila še z vprašanjem, ali so dela, o katerih govori, umetnine ali ne, tedaj z estetskim vrednotenjem in s prav takšno izbiro in klasifikacijo književnikov. V skladu s temi pripombami bi mogel nekdo, ki ne pozna predvojnne in novejšje slovenske literarne zgodovine in njenega dela, resno verjeti, da Kalanovi Zapiski o slovenski književnosti niso le »po dolgem mrliškem presledku spet enkrat kritično pisanje«, temveč da so na tem področju naravnost prelomno dejanje, kakršnega vidi v njih Grün. Toda v istem članku beremo tudi, da naša literarna zgodovina vendarle ni tako napačno zasnovana, »da ima pravico do obstoja, kakršna je in kakršna še bo«. To pač v glavnem iz razloga, ker ni le soustvarjala slovenskih kulturnih vrednot, pač pa je mnogo pripomogla k samemu nacionalnemu osveščanju našega ljudstva. Ker pa smo sedaj nacionalno osveščeni (prepričan sem, da še nismo dovolj!), se mora spremeniti tudi delavnica našega literarnega zgodovinarja. Dobro nam je znano delo slovenske povojne literarne zgodovine, njen program glede izdajanja slovenskih klasikov (klasikov?), ki je doslej realiziran v približno štiridesetih knjigah, in da se nam obetajo na zaključku še monografije o književnikih, ki so zajeti v ta program.

Toda problem je drugačen in sem se ga rahlo dotaknil že z vprašanjem v oklepaju. Sodobna literarna zgodovina boleha na tem, da premalo upošteva princip umetniške vrednosti, zbira in komentira vse, kar je umetniško in kar ni. Tudi so delavci na tem področju, kakor meni Grün, premalo prizadeti ob svojem predmetu, in če bi še bilo kaj prizadetosti — njih delo ni intuitivno in ne ogreto. Čeprav nekateri kar omagujejo v svojem delu, jih pisec članka vendarle opozarja na delovna gesla, ki so vodila Prijatelja: na ljubezen, gorečnost, vnemo in oznanilo. Izhod iz zagate je »laicizacija« slavistike oziroma slovenistike, praktičen vzgled te smeri pa so Kalanovi Zapiski o slovenski književnosti, ki jih le-ta objavlja od lanskega oktobra v Naših razgledih.

Ni mi do tega, da bi se preveč ukvarjal z vzgledom samim, čeprav bom na zaključku tega članka postavil obenj nekaj vprašanj. Zanimata me predvsem Grünovi tezi, ki ju je vpeljal v poglavje, kjer govori o Kalanovem prelomnem dejanju. Ti dve tezi sta najbrž v enaki meri oprti na njegovo lastno poznanje in presojanje slovenske literature, na Bartolov članek in ponekod tudi na Kalanove Zapiske.

Kakor rečeno, vidi v Kalanovem pisanju prelomno dejanje na področju sodobne slovenske literarne zgodovine. Utemeljitev: v Kalanovih Zapiskih dominira v odnosu do analizirajočega predmeta kriterij, »ali so dela umetnine ali ne...« Rezultat takšne Kalanove raziskave, ki ga Grün zgosti v en sam stavek, se po njem glasi: »Do Župančičevega in Cankarjevega nastopa, razen Prešernovih poezij, v slovenski književnosti ni literarne umetnosti; ves pomen

obravnnavanja naše slovstvene preteklosti je zgolj v pieteti do junaških narodnoobrambnih dejanj.« Ta teza nedvomno ni preveč nova v vsem bogastvu sodb o naši književnosti, v nekem smislu je celo modifikacija Bartolovega domačijstva in svetovljanstva. Ker pa je resno zapisana, je vendarle dovolj presenetljiva.

Kakor je razvidno, nas prvi del teze prepričuje, da imamo do Cankarja le eno umetniško dejanje — Prešernove poezije. O genialnosti in veličini Prešernovega umetniškega opusa je pisal že Stritar in mu določil prvo mesto v slovenski literaturi, ki mu gre nedvomno še danes. Toda ali so umetniški ustvarjalci vsi enako veliki in ali je vse, kar ustvari velik umetnik, nepresegljivo? Vprašanje, ki ga izsiljuje Grünova teza! Prešernove pesmi se po življenjski globini in po umetniški popolnosti med seboj nedvomno razlikujejo. In kakor velja sodba, da so nekatere med njimi v našem pesniškem svetu še nedosežene, tako bi morali tudi priznati, da so nekatere od njih dosežene pa tudi presežene. Bilo bi jih treba v XIX. stoletju primerjati vsaj s Kettejevimi. V komparaciji teh dveh umetnikov bi morebiti zasledili neko kontinuiteto, v mladem Ketteju Prešernovo dopolnilo, zlasti v področju soneta in v dovršeni umetniški formi izpovedanih osebnih problemov. Da Kette vse do svoje smrti tako po življenjski zrelosti kakor po popolni umetniški formi daleč prerašča i Cankarja i Župančiča, o tem literarni zgodovinar »dobrega okusa« ne more dvomiti. Da spadajo nekateri Kettejevi soneti in še nekatere pesmi med največje umetnine, ki nam jih je vzdala slovenska »moderna« v našo književno kulturo, je prav tako res, kakor je res, da Prešeren pred Cankarjem in Župančičem, dodajmo še pred Murnom, ni tako katastrofalno osamljen v slovenski književni umetnosti.

Vprašujem se, ali Kalan pristaja na tezo, ki jo je pisec izpeljal iz njegovega vrednotenja in ali to vrednotenje takšno tezo sploh omogoča. Prepričan sem, da ne. Navedel bom nekaj primerov. O Linhartovem Matičku beremo v Zapiskih med drugim naslednje: »... čeprav je le svobodna variacija na znano temo iz svetovne literature, (je) vse do Cankarjevih satir še vedno prva in najboljša slovenska komedija, vzor dramaturške umetnosti v sami gradnji, docela jasna v svoji ideološki vsebini. Po svojem širokem humorju, po precizni risbi človeških značajev, zlasti ženskih, pa te igre niti v živahni komedijski govorici niti v ljubeznivi dovtipnosti še ni dosegel noben slovenski dramatik.« (Naši razgledi 1953, št. 21). Tako sodi o Linhartovem umetniškem dejanju Kalan. Tudi Grün govori v 3. poglavju svojega članka o nekakšnem Linhartovem prometejskem dejanju, o literarnem poskoku v dobi našega prosvetljenstva. Kako naj tedaj razumemo tisto splošno tezo in v čem nam je videti Linhartovo prometejstvo? Dejstvom na ljubo najde Kalan umetniške produkte tudi pri Levstiku in pri Trdini, kajti Cankarjeva estetska sodba o njegovih Bajkah in povestih o Gorjancih gotovo ne more biti lapsus. Tudi mimo Jenka ni mogel, ne da bi našel pri njem človeške samoniklosti in umetniško pristne pesnikove izpovedi. (Ibidem 1954, št. 2.) Ob Gregorčiču meni, da »bi bilo napak in krivično, zavračati vso Gregorčičevo poezijo v zgodovinsko minulosť mladega slovenskega slovstva« in najde v nekaterih njegovih pesmih »nekaj tistega nedopovedljivega čara, kakršnega doživljaš le ob takih pesmih, ki ob njih docela pozabiš na pesnika in ne občutiš ničesar drugega kakor čisto emocijo samih verzov«. (Ibidem.)

V poglavju, kjer govori o Kalanovih Zapiskih, je avtor članka zapisal še eno ostro sodbo. Po njej bi morali v skladu s stališčem, da je »ves pomen obravnavanja naše slovstvene preteklosti zgolj v pieteti do junaških narodno-obrambnih dejanj« odkritosrčno priznati »umetniško neekskluzivnost vseh domoljubnih produktov«. Za argument teze si je dovolj ponesrečeno izbral Trubarja, ki ga pač nobeden od naših literarnih zgodovinarjev ni štel in ga ne šteje med umetniške ustvarjalce. V isti sapi navaja še Jurčiča, tega seveda prav tako z naziranjem, da tako rekoč ni umetnik, pač pa mu lahko pripisujemo slavo »herojskega narodnega buditelja, prosvetitelja in branilca«. (Podčrtal H. G.) Pustimo to argumentacijo in pretehtajmo vrednost teze in kaj nam le-ta dopoveduje! Po njej ne more biti in ni umetniško nobeno literarno delo, ki je po svoji vsebini, miselnosti, čustvovanju in tendenci domoljubno. Tudi Stritar je svoje čase zapisal: »Lepa, blaga čednost je domoljubje — kdo bi to tajil? Ali meni je ljubše v dejanju kot v pesmi!« (Stritar, Kritični spisi Klasje, str. 51.) Toda Stritar je to zapisal iz razumljivega kritičnega odnosa do hejslovanstva, do domoljubne »poezije« Koseskega, Tomana in drugih, tedaj zoper prazno nabreklost in sentimentalnost tiste domoljubne »poezije«, ki so jo rokodelsko producirali »le za uho, ne za srce«. (Stritar, ibidem.)

Da! Domoljubna literatura je lahko bombastična, kakršna je »poezija« Koseskega, lahko je naivno sentimentalna, ko pesnik kropi svojo srčno kri »po planinskih sončnih tleh« z željo, da bi zrasle iz nje cvetice-čarodejke, ki bi, pripete na prsi, vzbujale v mladini ljubezen do domovine, lahko je nacionalistična in agresivna, kakršna je bila nemška in italijanska v času fašističnih orgij, lahko naročeno povečuje tudi neko birokratsko urejeno državo, kakršna je sovjetska itd. Kdo bi našteval vse obeležje domoljubne literature, zlasti neumetniške in izrazito tendenčne. Poznamo pa še drugačno domoljubno literaturo, tisto, v kateri je vklesana umetnikova individualna in nacionalna tragika ali radost in uporna življenjska volja s pretresljivo sugestivno močjo v popolni umetniški obliki. Mar take književne umetnine zaostajajo za umetninami z drugačno človeško vsebino? Tako je Grün s to rigorozno in nič precizirano formulacijo z vso ropotijo slovenskih domoljubnih produktov XIX. stoletja in še naprej zavrgel tudi tiste domoljubne izpovedi, ki vzdržijo še tako ostre umetnostne kriterije.

Ako konsekventno sledimo tej tezi, moramo črtati v plasti naše literarne kulture umetnine, brez katerih bi bila le-ta sila skromna. Navedem naj le nekatera takšna dela, ki jim ne gre odrekati domoljubnosti: Sonetni venec, Z vlakom in Duma, Kurent, Podobe iz sanj, Bori, Kaplan Martin Čedermac, Veš poet svoj dolg?, Materi padlega partizana... Ali naj pozabimo tudi na nekatera blesteča dela poljske romantike, na Gorski venec, na Smrt Smail age Čengića...?

Kalan ne prezre domoljubnega elementa pri Prešernu. Najbrž bo vrednotil n. pr. tudi Župančičevo domovinsko liriko drugače, kot pa je vrednotil Jenkovo in Gregorčičevo, čeprav domoljubnost teh dveh v vseh odtenkih umetniško ni tako gluho izražena, kakor jo je našel. Tu sem se pravzaprav že približal nekaterim značilnostim »prelomnega dejanja«, o katerih le nekaj besed. Zapiski o slovenski književnosti nam n. pr. o Linhartu, Vodniku, Prešernu itd. niso prinesli nič novega. Menim pa, da slovenski realizem druge polovice XIX. stoletja zasluži ponekod drugačno vrednotenje, kakor je Kalanovo. Ali Jurčičevega Sosedovega sinu in Lepe Vide in nekaterih Kersnikovih

Kmetskih slik res ne moremo šteti med prozne umetnine? Ali je vse, kar je napisal Aškerc, res takega pomilovanja vreden amuzičen pojav v našem epskem pesništvu? In obratno: kdo dvomi danes, da vsi Cankarjevi umetniški spisi niso umetnine par excellence?

Ves problem literarne zgodovine se tako zelo poenostavlja, postaja preprosto in lahek. Ker naj zavladata pamet in dober okus, bo treba marsikoga, s katerim se je doslej ukvarjala literarna zgodovina, opustiti. Jurčiča, tega narodnega buditelja, prosvetitelja in branilca, bo treba prepustiti zgodovinarjem, kvečjemu še kulturnim zgodovinarjem. In ne samo njega! Literarnemu zgodovinarju pa bodo ostali Prešeren, Cankar, morebiti še Župančič in Kosovel.

Morebiti bi ne bilo odveč, če se spomnimo ob tej priložnosti naše hvalevredne lastnosti. Navadili smo se namreč vzklikati: Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoj, Proust... V tem navdušenju sta nam ostala med Slovenci samo Prešeren in Cankar, kvečjemu še Župančič. Gotovo — to so umetniki, o katerih nam ni treba sramežljivo govoriti. Toda ali so vsaj nekatera ostala imena res takšna, da smo v zadregi, kadar govorimo o njih, ali pa govorimo o njih zgolj zaradi lepe čednosti — iz pietete do domovinskega? Ali so res takšna?

Franc Zadavec

NAŠI PROBLEMI

OD DELAVSKEGA SAMOUPRAVLJANJA K DRUŽBENEMU UPRAVLJANJU

V prehodni dobi od kapitalizma k socializmu, ki jo ne doživljamo le pri nas v Jugoslaviji, temveč je danes bolj ali manj pereča tudi drugod po svetu, lahko zelo jasno zaznavamo delovanje mnogih družbenih zakonitosti, ki jih ugotavlja znanstveni socializem. To velja v prvi vrsti za tiste zakonitosti, ki uravnavajo lastnino produkcijskih sredstev kakor tudi vpliv te lastnine na celotno družbeno dogajanje.

Znano je, da znanstveni socializem ugotavlja, da je lastnina produkcijskih sredstev tisto kristalizacijsko jedro, okrog katerega se oblikujejo med razvojem družbe vsa družbena razmerja v določen sistem, v družbenoekonomsko formacijo. Struktura sužnjelastniške družbe se je oblikovala pod vplivom tedanje lastnine produkcijskih sredstev, ki ni zajemala le mrtvih reči, temveč je imela za svoj objekt tudi živega človeka — neposrednega proizvajalca. Stanovskohierarhična struktura družbe, ki je dajala karakteristično obeležje vsem družbenim odnosom v fevdalizmu, je bila v neposredni zvezi s fevdalno lastnino zemlje. Za predmonopolistični kapitalizem značilna razdrobljenost buržoazne družbe in njen individualizem sta se očitno oblikovala pod vplivom kapitalistične privatne lastnine, prav tako kakor se vrše zaradi monopolistične lastnine produkcijskih sredstev pomembni premiki v strukturi sodobne buržoazne družbe. Ti premiki so posebno očitni v državnem kapitalizmu, kjer